

ESCRITURA E MODERNISMO EM *JACQUES LE FATALISTE* DE DENIS DIDEROT

Maria Antonieta Sacco Porres

Jacques le fataliste configura-se como um texto da escritura¹. Esse ensaio pretende mostrar o porquê desse estatuto ao texto de Diderot. A crítica de modo geral menciona o modernismo da obra. Rastreamos o conceito de “moderno” na literatura até chegar ao que chamamos modernismo. Posteriormente, este será mostrado na obra de Diderot.

A partir das instâncias narrativas em *Jacques*, podemos afirmar que Diderot trabalha com a concomitância: a afirmação é elaborada para ser negada ou relativizada, daí o desafio ao leitor. De posse de um enunciado escorregadio, de uma “escritura intransitiva”, o texto dideroteano poderia ser visto como niilista. O narrador brinca, não tendo nada a dizer ao leitor: E este que faça a sua leitura.

A idéia, contudo, não é exatamente de que o mundo não tem sentido, mas de que qualquer sentido existente vem de nossa própria criação. E o que permanece é uma postura de questionamento, de crítica que se faz dentro do próprio sistema lingüístico. Em outras palavras, atua dentro das convenções a fim de mostrar seu estatuto como tal. Uma crítica que não tem nenhuma mensagem além da necessidade permanente de questionamento. De outro lado, como toda obra muito rica, *Jacques* traz subjacente a sua poética.

Esta é inferida na composição do texto. Ou seja, o autor propõe sua poética no seu processo de criação. A concepção dideroteana de arte não só privilegia a enunciação — a história não é senão artifício — como propõe distanciamento do texto a leitores, personagens e narrador. Essa concepção de arte predomina no novecentos. Depois de obras estruturadas dentro da perspectiva de verossimilhança no século XIX — busca-se a desestruturação na arte, acreditando-se que esta levaria a uma desestruturação maior, donde a proposta do “nouveau roman” francês e de Sollers, por exemplo (a semelhança de *Jacques* com o Nouveau Roman prende-se unicamente à ausência da diegese). Generosa e bela utopia. Atualmente, a ficção francesa parece retornar de uma certa forma à coerência formal do oitocentos. A “desconfiança”, contudo, está instalada (*L'ère du soupçon* — Nathalie

Sarraute).

Alain Robbe-Grillet desestrutura a história através de técnicas de repetição e deslocamento, propondo assim, fatalmente, um novo modelo, dando ao texto um “ar de algo já visto”. Se *La Jalousie* atrai em um primeiro momento, *Le Labyrinthe* traz consigo uma certa repetição de técnicas. Machado de Assis é mais feliz. Em *Dom Casmurro*, o contraponto da perspectiva de Bento e de Dom Casmurro, configurada na voz deste, cria a ambigüidade da narrativa, acabando com as certezas. Em *Jacques le fataliste*, a fábula é retomada pela voz do narrador que a desestabiliza através do jogo de perspectiva, do lúdico, do levantamento de hipóteses, da preterição, da ironia e do humor; ou seja, o narrador faz e desfaz a história. Apesar desses textos possuírem como ponto em comum a prioridade dada à enunciação, *Jacques* está mais próximo de Sterne (pelo jogo lúdico e pela ironia do narrador; ainda que o processo narrativo de Diderot seja a aceleração e o de Sterne, o seu oposto) e Rabelais (pela licenciosidade medievalista) pela ausência de história, do que de Robbe-Grillet e sua técnica cinematográfica.

Estes textos (*Gargantua*, *Tristram Shandy*, *Jacques le fataliste*, *La Jalousie*), no entanto, estão dentro da chamada escritura. Quer dizer, são “escritíveis” — lidos com dificuldade, não miméticos. A técnica dideroteana marcada pelo fazer e pelo desfazer, pela desconstrução da linguagem pela linguagem — o narrador destrói seu próprio discurso à medida que o escreve — constrói um texto que aponta para o significante. O narrador, ao desestabilizar os contos ou os episódios dos outros narradores ou narratários, aponta para a enunciação.

A escritura é teorizada por Roland Barthes², em textos, como sabemos, de escritura (muito já se escreveu sobre a indefinição das distinções entre os discursos da teoria e da literatura nas obras de Barthes). Os textos “escritíveis” contudo, estão disseminados em épocas e lugares diferentes. Não são, portanto, um privilégio do novecentos. É verdade que as obras principalmente do novecentos quebram com os “grandes discursos”. Em todas as épocas, porém, há textos que demonstram o desejo de busca, de superação e que rompem com os códigos literários de seu tempo, através de metodologias diversas, como dissemos.

E, agora, vamos tratar do modernismo em *Jacques*, amplamente mencionado pela crítica. Tentaremos mostrar o que entendemos como o modernismo no texto.

A palavra “moderno” (origem latina) quer dizer, literalmente, “modernus”. Pertence ou diz respeito ao tempo presente ou a uma época recente (por oposição ao passado). Palavra obstinadamente oposta ao mundo moderno (Mauriac) (sinônimo de atual)³.

Assim, etimologicamente, “moderno” significa atual, recente, contraponto de antigo. E é com esse sentido que entra na literatura. Aqui rastreamos o percurso desse adjetivo que ensejará o aparecimento do substantivo modernidade.

“Moderno” referia-se à disputa dos antigos e dos modernos. “Em todas as épocas o homem tentou definir sua identidade em confronto com os antigos, numa interminável reprodução da “Querelle des anciens et des modernes”, seja afirmando a superioridade dos modernos, seja a das gerações passadas, mas em todo o

caso postulando uma ruptura”⁴.

O critério de valor, contudo, existente nessa disputa desaparece com o abandono do chamado “gosto clássico”, que cede diante da relatividade estimulada desde o século XVII, pela “Querelle des Anciens et des Modernes”. Mais, a substituição da concepção linear pela concepção cíclica de história trará uma contribuição importante ao debate: os modernos de hoje serão os antigos de amanhã pela simples marcha da história.

Assim, a ruptura com as concepções estáticas e com os juízos formulados em nome de valores reputados intemporais e intocáveis, preconizada pelo historicismo dominante, faz com que o sentido daquilo que é ou não moderno deva ser buscado noutro lugar.

“Au sens esthétique “moderne” n’est plus pour nous le contraire de “vieux” ou de “passé”, mais celui de classique, d’une beauté éternelle, d’une valeur qui échappe au temps”⁵.

A palavra “modernité” aparece em 1840 em *Mémoires d’outre tombe*. É com Baudelaire, entretanto, que se configura como signo anunciador de uma nova era artística:

“La modernité c’est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l’art, dont l’autre moitié est l’éternel et l’immuable”⁶.

Baudelaire utiliza a noção de belo para ilustrar sua idéia de modernidade: “Le beau est fait d’un élément éternel, invariable, dont la quantité est excessivement difficile à déterminer; et d’un élément relatif, circonstanciel o que sera, si l’on veut, tour à tour ou tout ensemble, l’époque, la mode, la morale, la passion”... “Considérez, si cela vous plaît, la partie éternellement subsistante comme l’âme de l’art, et l’élément variable comme son corps”⁷.

Assim, “moderno” não se opõe mais ao antigo. A concepção de modernidade ligada à consciência histórica, muda, redefine-se permanentemente em oposição a si mesma. O artista tira do efêmero e do histórico o que ele possui de durável, de poético. Da mesma forma, a consciência histórica opõe à sua experiência de modernidade o sentimento do eterno.

O processo narrativo em *Jacques le fataliste* são os diálogos no texto e com vozes longínquas, como as das novelas de cavalaria e picaresca. A paródia a estes textos ou sua simples presentificação na obra dideroteana, constituem a aliança entre o contingente e o imutável, o passageiro e o eterno, que define a arte da modernidade. Diderot moteja da convenções de sua época e de épocas passadas, mas são essas convenções que lhe permitem a criação de sua obra, assim como extrai da farsa, do roubo, do embuste a beleza de seus contos (“*La Pommeraye*” e “*Conto de amor do Amo*”).

O autor levanta temas caros à Antiguidade e ao setecentos: razão, moral, fatalismo, livre arbítrio, ética, etc... Estes assuntos são debatidos à exaustão sob a forma de diálogo para, finalmente, ficarem em aberto, esvaziarem-se pelo riso e a ironia. Aqui, o diálogo perde sua característica como tal e a ficção, espaço das afirmações e das idéias, toma uma outra configuração: a preocupação do autor são as perguntas, aliás, excelentes.

Ao tornar a busca mais importante do que a descoberta, ao construir um discurso que é desestruturado à medida que se estrutura, Diderot traz inovação formal à arte de ficção.

O artista da modernidade é aquele que terá visto o alguém da narração como Diderot, é aquele que pôde “pular fora do mundo” das formas e dos sentidos habituais⁸, usando, no entanto, estas formas e as minando concomitantemente. A linguagem de *Jacques le fataliste* é o transitório que atinge o que parecia o mais estável da prosa: a ficção.

A modernidade não é somente admitir o transitivo na arte, mas contar com o que Diderot elaborou o seu texto: com a preterição, o humor, o lúdico e a paródia, elementos literários presentes nos textos da Antigüidade. “O jogo é o fato mais antigo que a cultura”... “os animais não esperaram que os homens os iniciassem na atividade lúdica”⁹. O autor descobre o contingente no imutável da tradição na morte do capitão, tirando do elemento invariável (morte), o efêmero das virtualidades. Morte: Rapto? Assalto? Essa técnica marca o texto dideroteano.

Outra marca do texto dideroteano é o emprego permanente de hipóteses, que poderia levar o leitor a pensar na exclusão binária. As hipóteses, contudo, indicam multiplicidade, heterogeneidade, concomitância. A escrita que implica seleção e alternância, fragmenta-se. A ficção perde seus contornos e o leitor, a exemplo de Jacques e do Amo, vê-se às voltas com a andança, mais precisamente, com as incertezas e as possibilidades de uma errança, aqui, da linguagem.

Diderot não inovou na sintaxe, mas convidou o leitor a descobrir um sistema diferente de encadeamento não linear. O modernismo na literatura não só extrai o eterno e o transitório, mas descobre o contingente no imutável da tradição gráfica e artística¹⁰.

No juramento de amor eterno do casal ao pé da montanha “qui tombait en poussière” (p. 138) e de um céu “qui n’est pas un instant le même” (p. 138), configura-se o paradigma transitório-eterno. Diderot cria do elemento poético da história (amor) a poética de uma imagem que se eterniza na literatura:

“Dans la théorie baudelairienne, l’art moderne n’a plus besoin de s’appuyer sur l’antiquité du passé antique, parce que le beau temporel, transitoire, tel que le définit le concept de modernité secrète lui-même sa propre antiquité”¹¹.

Se o vocábulo “modernité” como tal aparece no oitocentos, a história da modernidade como parâmetro eterno-transitório recua no tempo e encontra *Jacques le fataliste* e textos da Antigüidade, conferindo à modernidade um estatuto atemporal.

- ¹ O texto trabalhado de *Jacques le fataliste* é o da Editora Garnier-Flammarion de 1970.
- ² BARTHES, R. *Le Degré Zéro de L'écriture*. Paris, Seuil, 1972.
_____. *Le Plaisir du Texte*. Paris, Seuil, 1973 (Col. Tel Quel).
- ³ *Larousse de La Langue Française*. Paris, Larousse, 1979.
- ⁴ ROUANET, Sérgio Paulo. *As Razões do Iluminismo*. São Paulo, Companhia das Letras, 1987, p. 230-231.
- ⁵ YAUSS, Robert. "La modernité dans la tradition littéraire et la conscience d'aujourd'hui"
In *Pour Une Esthétique de la Réception*. Tradução do alemão de Claude Maillard. Paris, Gallimard, 1978, p. 162.
- ⁶ BAUDELAIRE, Charles. "Le peintre de la modernité": In *Écrits Esthétiques*. Paris, Union Générale, 1986, p. 372-373.
- ⁷ _____. op. cit., p. 362-363.
- ⁸ WILLEMART, Philippe. *Fundadores da Modernidade*. Coord. de Irlemar Chiampi. São Paulo, 1991, Ática, p. 101.
- ⁹ HUIZINGA, Joham. *Homo Ludens: o jogo como elemento da cultura*. Trad. do inglês de João Paulo Martins. São Paulo, Perspectiva, 1980, p.3.
- ¹⁰ WILLEMART, Philippe. op. cit., p. 102.
- ¹¹ YAUSS, Robert. op. cit., p.203.

MARIA ANTONIETA SACCO PORRES é professora do Departamento de Teoria Literária e Literaturas da UnB.